

El cine de los setenta: producción de conocimiento y transformaciones desde el Sur

Leonardo Benaglia
Mariano Fernández
Rocío Huck
Alejandro Nigri
Ana Clara Tosi
Luis Najmías Little
Adán Huck
labembadeana@gmail.com
leticia4722611@yahoo.com.ar

Facultad de Periodismo y Comunicación Social (FPyCS)
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata (UNLP)
Argentina

El presente trabajo, sintetiza las primeras reflexiones del equipo de investigación del proyecto recientemente acreditado: De Viña del Mar a La Habana: procesos retóricos de intervención política en el cine latinoamericano, equipo conformado por los investigadores: Álvarez Santiago, Benaglia Leonardo, Fernández Mariano, HuckAdán, Huck Rocío, Najmías Little Luis, Muñoz Cobeñas Leticia (directora) y Tosi Ana Clara.

El objetivo de este trabajo, es presentar las reflexiones críticas de las propuestas que surgieron de los miembros de este grupo (la investigación recientemente acreditada). Teniendo como objeto los productos de los cineastas que conformaron estos dos festivales, ya que comprenden en su discusión, aspectos centrales sobre la generación de conocimiento y transformaciones que implicaban al cine como proyecto transformador para América Latina. En este sentido, hemos previsto profundizar en los debates que se abrieron en torno al cine y los conceptos de soberanía e independencia; el cine y las discusiones en torno a lo popular; y el concepto de Nación que comprenden este debate. Hemos previsto, también, contrastar algunas definiciones con marcos teóricos, políticos e ideológicos construidos en contextos europeos. Marcos conceptuales, que si bien reconocen una tradición europea, están inscriptos en nuestra formación académica en América Latina.

El equipo de investigación enfoca el análisis en lo que se conoce como Nuevo Cine Latinoamericano y precisa su mirada en el evento de mayor trascendencia en el período, por sus características y sustentabilidad en el tiempo: El Festival Internacional de Cine de Viña del Mar en 1967 y el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en 1974.

Nuestra tarea comienza por seleccionar y clasificar los textos en soporte fílmico o digital que, habiendo participado de estos encuentros (los festivales), nos permitan dar cuenta de una construcción narrativa común compartida.

Al iniciar el análisis acerca de esas experiencias, surge el interrogante en equipo en el proceso investigativo: los filmes como los ensayos de esa época son el resultado de un pensamiento que pretende ubicar al ser en su condición de tal, es decir, abogando por un ser de tendencia hermenéutica que busca su emancipación porque ha aprendido a preguntar quién lo dice. Nadie descubre al mundo en sí mismo sino como un sujeto que pertenece al mundo. Él es la luz que ilumina al mundo y ordena los datos de la percepción con esquemas que no son eternos. Para decirlo con Vattimo:

«...<<El pensamiento es pensamiento del ser>> (...) Pensar el ser (en sentido objetivo) es también pensamiento que pertenece al ser, en el sentido subjetivo de la expresión...» (Vattimo). (1)

La idea conmociona al grupo: desde distintas perspectivas el resto de los integrantes coinciden en señalar que en todo caso eso es una particular visión de algún film. Pero no la idea del Mesías Liberador, que justamente el ser por el que se interroga este Nuevo Cine Latinoamericano es un sujeto de acción dispuesto a escribir el destino (de ahí surge la idea de que es sujeto de acción colectiva y no un héroe individual al estilo de Hollywood).

Sin que por esto desconozcamos que el fenómeno del cine surge como un proceso de l industria y la tecnología, que se expande vehiculado por el poder económico y político instalando sobre l mayor parte del mundo un dispositivo técnico comunicacional que poco a poco va a ir creciendo en el marco de una poderosa industria cultural.

Pero sin duda la actividad cinematográfica sirvió para alimentar la transnacionalización de modelo de producción y de uso que fueron volcados sobre América Latina.

Desde esa perspectiva entendemos luego de haberlo debatido en el equipo de investigación que el tipo de textos que analizamos, no pueden ser denominados como el cine «tercermundista» y mucho menos como oposición al denominado «cine dominante» por el hecho de provenir principalmente de Hollywood. Esto se debe a que el término tercermundista, designa desde la mirada del colonizador a las naciones colonizadas, neo colonizadas o descolonizadas. Por lo tanto hemos convenido en utilizar otro término para designar estas naciones, y las llamaremos cine de las naciones no alineadas. De este modo, evitamos quedar atrapados en la dialéctica discursiva de la industria de Hollywood.

«... A través de la táctica antropofágica (también conocida como canibalismo), consistente en una deglución simbólica de la cultura dominante, el indígena devoraría al conquistador europeo, invirtiendo las tradicionales relaciones de poder, y ejerciendo el conquistado el poderío sobre su explotador. Por lo tanto, esta teoría no significó una negación sobre el arte y la cultura extranjera sino una apropiación de la misma para otorgarle una nueva significación...» (Flores) (2)

Si aceptamos la propuesta de la investigadora Silvina Flores, podemos entender la apropiación del dispositivo técnico, donde el otro cultural no es necesariamente etnocéntrico. En este punto hemos discutido que si al apropiarse del dispositivo técnico no sucedía lo mismo o algo semejante a lo descrito anteriormente cuando nos referimos a la denominación tercer mundo y la remplazamos por no alineados. Luego de nutridos debates

logramos distinguir el dispositivo técnico del soporte simbólico como sistemas diferenciados y que por lo tanto propician y determinan procesos distintos de un mismo producto. Veamos un desarrollo de trazabilidad posible, una línea de trabajo, analizando el proceso para indagar al producto.

El surgimiento del cine sonoro en 1930 promovió la producción cinematográfica en América Latina concentrando casi la totalidad de la producción de los filmes sólo en tres países: Argentina, Brasil y México. Éste desarrollo se expande vigorosamente hasta mediados del siglo XX liderado por el cine mexicano y en menor medida por el cine argentino, con considerable presencia en toda América Latina. Pero ya en la década del 60 la presencia internacional de estas producciones cinematográficas, tanto argentinas como mexicanas, dejan de tener repercusión. Este fenómeno fue apropiado por el equipo y resultó de gran interés particularizar la mirada, ya que no lo consideramos casual y por el contrario lo entendemos como causal de las autarquías que derrocaron las democracias en ese período en el continente. Y por lo tanto, entendemos el Nuevo Cine Latinoamericano como una manifestación política a través del arte, compartiendo en sus diversos abordajes temáticas y propuestas estéticas similares; como así también la perspectiva de circulación y consumo por fuera del mercado hegemónico y tradicional.

Si bien el Festival Internacional del Nuevo Cine de Pesaro (Italia) en el año 65 se considera un antecedente ineludible, en nuestro grupo es ampliamente reconocido como el inicio, el momento clave: el Festival Internacional de Cine que tuvo lugar en Viña del Mar en 1967. El festival de Viña motorizó a una generación a encarnar esta manifestación cultural apropiándose del lenguaje cinematográfico; destacándose los nombres del realizador chileno Aldo Francia, el cineasta Alfredo Guevara de Cuba, y al argentino Edgardo Paliero.

Viña del Mar fue el escenario elegido para realizar el Encuentro de Cine Latinoamericano de 1967 la primera reunión donde mujeres y hombres de todos los países de América Latina acudieron a la cita cinematográfica dando origen así al mítico Festival de Cine de Viña del Mar, aún hoy vigente.

Estuvieron presentes en este festival 1967, de manera destacada:

El "Cinema Novo" (cine nuevo) brasileño

La Escuela Documental de Santa Fe (Argentina)

El Nuevo Cine Cubano, surgido después de la revolución de 1959 (este primer festival latinoamericano, estuvo dedicado principalmente al cine documental).

Seguido por el festival de 1969, al que se incorpora el cine de largometraje, en donde se pudo notar que en dos años había cambiado de manera significativa la realidad del cine del continente y se daban a conocer cineastas de importancia mundial, como:

Los brasileños Glauber Rocha y Nelson Pereira Dos Santos.

Los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino.

Los cubanos Tomás Gutiérrez-Alea y Santiago Álvarez.

Los chilenos Raúl Ruiz y Miguel Littin.

A partir de entonces se habla del "Nuevo Cine Latinoamericano".

El tercer festival, que debió efectuarse en 1973, fue cancelado por el gobierno militar que se instauró en Chile después del golpe de estado. Los cineastas chilenos debieron esperar veinte años para que, una vez restaurada la democracia, se efectuara un nuevo festival de cine, en 1990. Después de 1973, gran parte de los cineastas chilenos debieron abandonar el país, no sólo los cineastas chilenos han sufrido el exilio.

Por la causa de golpes militares impulsados por grupos de derecha fascistas, en diversos momentos debieron exiliarse cineastas de Argentina, Brasil, Uruguay y Bolivia, por lo que algunos de ellos han producido parte importante de su obra en el exterior, especialmente en países europeos; este es un rasgo destacable del cine latinoamericano.

Un caso extremo fue el del cine chileno, en sólo diez años de exilio los cineastas chilenos produjeron 178 filmes en diversos países, mientras la producción al interior de Chile desapareció casi completamente.

El equipo coincide en esta posible alineación:

Seguramente pudimos conciliar la atención de las miradas al interior del equipo de investigación, que este fue un cine en gran parte consagrado a la denuncia de la miseria, más o menos planificada, y la propalación de la protesta como celebración. Un movimiento que presentaba a «un otro» desde un extremo del continente poniendo atención a la identidad de América Latina en el modo narrativo.

Conocida por todo aquel que pretendiera un cambio social y político en América Latina como la década del Che Guevara, encontramos vívidas representaciones de estas manifestaciones de la cultura en la creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, ICAIC, el Cinema Novo en Brasil, y particularmente en el film «Zona Norte de Río» del director Nelson Pereira Do Santos de 1957, la que establece un nuevo paradigma de narrativa de ficción en la forma de un cuento neorrealista de las favelas de Río de Janeiro. Podemos constatar estas repercusiones en la comunidad cinematográfica, en los debates en las páginas de publicaciones como «Hablemos de cine» en Perú, y en Venezuela «Cine al día», y en la Revista Cine Cubano, donde el movimiento cinematográfico argumentaba sus valores y sus sentidos de identidad.

También pudimos constatar trabajando en equipo, que el grupo de los nuevos cineastas reunidos durante los años 60 en Chile brindan apoyo explícito y concreto, a través de sus manifestaciones artísticas, a la coalición de partidos de izquierda conocido como la Unidad Popular. De este modo, el equipo señala un claro pasaje en donde el dispositivo técnico y cinematográfico y de soporte del lenguaje del cine son utilizados como acción política concreta.

En los años previos al triunfo electoral de Salvador Allende (1970) irrumpe una nueva oleada de ficción y documental como un cine de urgencia que innovó en la técnica y en el lenguaje cinematográfico de lo que hasta ese momento se conocía como cine político. No es sólo la denuncia, es exponer la marginalidad y el subdesarrollo e incluirlos en un proceso de identidad. Identidad necesaria para la emancipación: apropiarse de las condiciones adaptándose a los recursos.

Desde luego que el grupo conoce y reconoce las condiciones desfavorables para estos procesos culturales y de expresión que en los años venideros dominaron América Latina desde las derechas y dictaduras. Que entendemos se manifiestan con fuerte ascendencia en

el soporte del lenguaje de estos filmes particulares. Así mismo nos resulta ineludible e impostergable el considerar para el análisis el que hayan sufrido la imposición de censuras que virtualmente paralizaron la producción cinematográfica obligando al exilio a centenares de artistas.

De igual modo en nuestro análisis encontramos claros elementos que nos permiten inferir que los distintos grupos de realizadores técnicos y artistas en general habían comenzado a organizarse con antelación a los golpes de Estado. Así lo demuestra el manifiesto hacia un tercer cine, uno de los textos más conocidos y citados del cine político de los 60 y 70. Mantuvo correlato con la expansión del movimiento de los países no alineados pero su impacto e influencia se extendió a diversas latitudes e incluso supo trascender significativamente la coyuntura histórica.

Existía sin duda una voluntad de ir en contra de los modelos estadounidenses y a favor de la conflictiva realidad, así se expresa una clara aspiración y la posibilidad de restablecer una cinematografía a nivel continental, un nuevo cine.

El grupo Cine de Liberación quien suscribe el manifiesto propone tres grandes grupos de productos cinematográficos:

Primer cine: los filmes provenientes y promovidos por la industria del cine.

Segundo cine: abarcaría toda producción que refiere autoría conocido como cine de autor.

Tercer cine: que según pudo constatar el equipo «es aquél que reconoce en la lucha antimperialista de los pueblos del Tercer Mundo y de sus equivalentes en el seno de las metrópolis la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo» (Manifiesto de Cine Liberación).

En esta última categoría pudimos constatar el proceso del grupo «Cine Liberación» con documentos complementarios posteriores al Manifiesto, como el que introduce en marzo de 1971 en el grupo una clara precisión en el concepto cine militante, haciendo referencia a un cine de la descolonización cultural en oposición al cine de industria como vehículo de colonización cultural y ha intentado superar las limitaciones atribuidas a la categoría cine de autor.

Considerada como una evolución de la categoría tercer cine, el cine militante profundiza en la intervención directa destinada a producir discusión en un evento político posterior a la proyección. De este modo la noción evento cinematográfico es considerada una herramienta que desliza al espectador en el sentido tradicional del cine a un lugar de protagonista en el proceso político. La hipótesis sobre la que reposa la idea de cine militante articula por un lado la participación e integración necesaria del grupo de cine con las organizaciones políticas y por otro la realización de la película en el proceso de liberación.

Quisiéramos señalar que la idea de realización funciona en este caso sobre el desarrollo de un proceso, un recorrido completo de la Obra en cuestión y abarca las elecciones temáticas, las condiciones y limitaciones técnicas y productivas y así acometer la escritura de guión, la preproducción, la producción, la postproducción, y la proyección y posterior debate. Así mismo nos resulta interesante indicar que las discusiones de las que surgen estas definiciones, se corresponden en el tiempo, a la producción y distribución del film «La hora de los hornos» (1966/1968 producción realización, 1968/1970 distribución).

Es justo precisar que los años 60 son los años del compromiso político en América Latina, y la ruptura se produce no sólo en el cine sino que también comprende la literatura, el teatro, las artes plásticas, la moda, e incluso las relaciones sociales. Por lo que abrirse a lo popular es abrir al cine a esta ruptura.

Es un fenómeno de época, como lo testimonian los múltiples movimientos culturales que emergen con gran fuerza a la superficie social. Como por ejemplo: la teología de la liberación, la sociología del subdesarrollo, la teoría de la dependencia, la pedagogía del oprimido, el teatro del oprimido, y números ensayos políticos.

También pudimos hacer foco que el período dominado por regímenes dictatoriales que en algunos casos es un cine del exilio, un cine nostálgico, sin embargo encontramos manifestaciones que toman distancia de la denuncia política expresada y se inclina en una búsqueda retórica que no agota en el mero cambio de la estética sino que se trata de una nueva construcción de la escena comunicacional, o de la enunciación, algo así como redefinir desde dónde digo lo que digo. O quizás mejor expresado: desde donde nuestro lo que nuestro.

Notas:

- (1) Vattimo Gianni. (2010) «*Más allá de la verdad objetiva*» y «*Filosofía y emancipación*» en *Adios a la verdad*, pag 116.
- (2) Flores, Silvina. (2011) «*Bases socioculturales de la integración cinematográfica en América Latina*» y «*Experiencia y teoría del regionalismo en el Nuevo Cine Latinoamericano*» en *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental*, pag 46.

Bibliografía:

Chanan, Michael. (1996) *The Oxford History of World Cinema*, Ed. Geoffrey Nowell-Smith, OUP; Sección 3, La Modern Cinema 1960-1995, pp.427-435.

Grau, Carmen y Alejos, José. *La liberación en el cine latinoamericano* ISSN 1133-0104 Publicado en: VVAA; Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historia del Cine (AEHC), Madrid, academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas.

Lillo, Gastón y Albino Chacón G. (2001) «El cine latinoamericano: del código realista al código postmoderno» Universidad de Ottawa - Universidad Nacional de Costa Rica, Publicado en: *Revista Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*. Buenos Aires, número 2, septiembre 2001; ps. 7-30.

Mestman, Mariano. «La exhibición en el cine militante», Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación.

Mestman, Mariano. «Postales del cine militante argentino en el mundo» en *Dossier: a 40 años de La hora de los hornos*, Mestman, Mariano (comp.) Publicado en: Sociedad, número 27, Publicación de la Facultad de Ciencias, Sociales / UBA y Ed. Prometeo, Buenos Aires, primavera 2008; ps. 27-79.

- Artículo: «Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación» (por M. Mestman)

- Anexo I: «Informe de la Unidad Móvil Rosario presentado al II Plenario de Grupos Cine Liberación». Diciembre 1970
- Anexo II: «A los integrantes de Realizadores de Mayo». Carta de Grupos de Cine Liberación, Bs.As., 15/11/1970.
- Anexo III: «Carta de Juan Domingo Perón a Octavio Getino» (Madrid, 10/03/1971)
- Anexo IV: «Destapar o no destapar. Esa es la cuestión» (Marta Traba, Marcha, 7/11/1969)